

Italienische Architektur in der Zeit des Faschismus

Ich beginne mit der Vorstellung einer Grundhypothese, daß die Architektur während der faschistischen Zeit den Angelpunkt in der Auseinandersetzung zwischen Kulturarbeit und Gesellschaft ausmacht.

Einerseits sind es gerade die Architekten selbst – Akademiker und Rationalisten, wer es auch immer sein mag – die die politische Anerkennung ihres Produktes als „Kunst der neuen faschistischen Zeit“ fordern, andererseits ist es das faschistische Regime, welches die Selbstdarstellungsbedürfnisse nicht verbirgt.

Demzufolge steht also im Zentrum – und zwar ambivalent und nicht linear – die Frage nach der Staatskunst, der Kultur des Staates.

Gewiß wissen wir alle gut, daß es unsinnig ist, von „faschistischer“ Kunst oder etwa auch von sozialdemokratischer Kunst zu sprechen.

So schrieb Viktor Šklovskij schon im Jahre 1923: „Die Kunst ist immer autonom vom Leben gewesen, ihre Farbe spiegelt niemals jene der Fahne wider, die über der Stadt gehißt wurde.“¹

Damit beansprucht der große sowjetische Schriftsteller die Pluralität der Ausdrucksweise, die sich in der Welt überlagert, somit besteht die Notwendigkeit, gerade diese Pluralität zu studieren.

Sodann könnte man geduldig anfangen, die Fäden der Beziehungen zu verflechten, die diese verschiedenen Sprachen verbinden.

„Anstatt nämlich zu fragen, wie ein Werk zu den Produktionsverhältnissen (und zu den politischen Verhältnissen) der Epoche steht, ob es mit ihnen übereinstimmt, ob es reaktionär ist oder ob es ihre Umwälzung anstrebt, ob es revolutionär ist, anstelle dieser Frage oder jedenfalls vor dieser Frage möchte ich Ihnen eine andere vorschlagen. ... Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der [künstlerischen] Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die [künstlerische] Technik der Werke.“

So sagte es Walter Benjamin in einem wichtigen Vortrag, im Jahre 1934.²

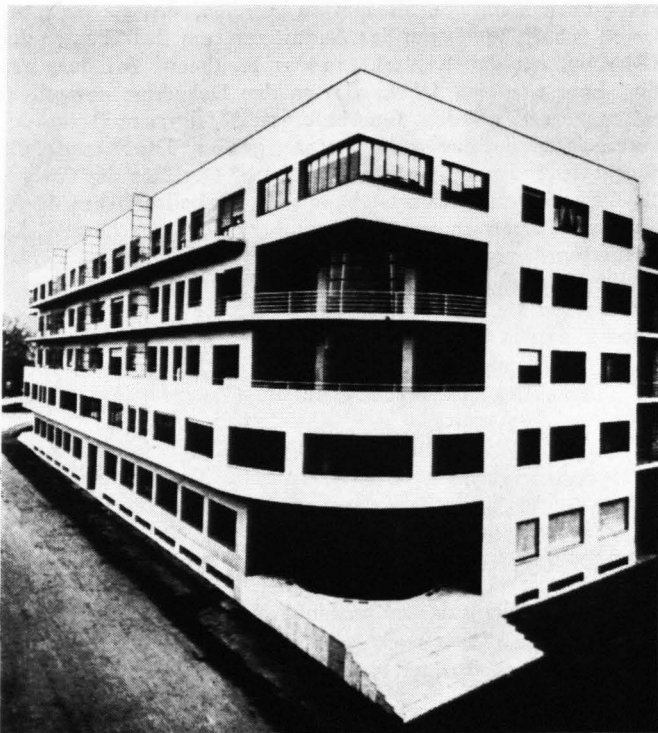
Für die italienische Baukunst in der faschistischen Zeit ist diese methodologische Frage von grundsätzlicher Wichtigkeit. Einerseits waren die Protagonisten unserer Betrachtung durchweg alle Faschisten. Oder zumindestens stellten Faschismus und Antifaschismus keine Alternative dar, welche verschiedene Fronten bestimmten.

Giuseppe Pagano, überzeugter Faschist, führte gemeinsam seine Kulturkämpfe mit Edoardo Persico, dem großen Kunstkritiker, der niemals, bis zu seinem Tode 1936, Faschist gewesen war.

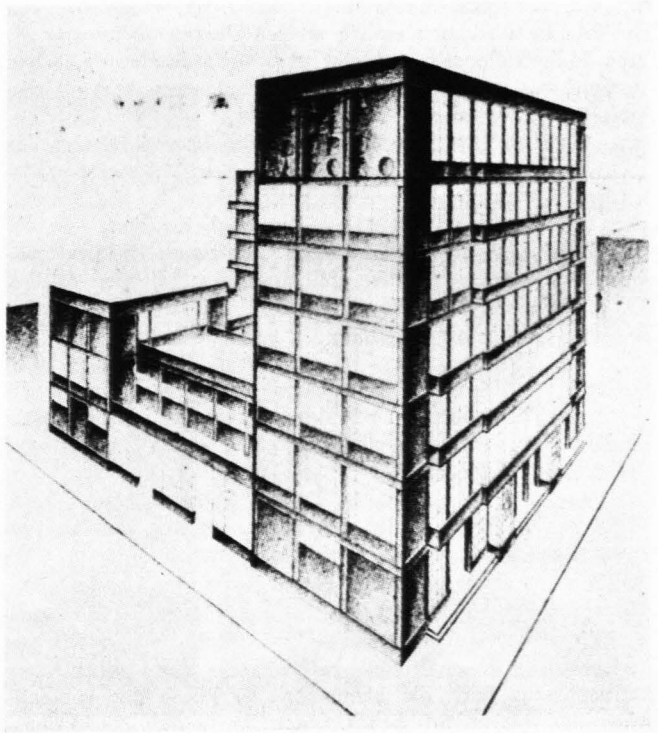
Giuseppe De Finetti, ein wahrlich aristokratischer Schüler von Adolf Loos, war ein entschiedener Antifaschist, was ihn jedoch nicht abhielt, seine isolierten Forschungen zur großen neoklassizistischen Architektur in Mailand durchzuführen, um sich an die Seite der jungen Vorkämpfer der neuen Kunst zu stellen.³ Ein Teil der Historiker der italienischen Architektur hat viel Energie verbraucht, um die Fortschrittlichen von den Reaktionären, die Unterstützer der rationalen Architektur von den Eklektikern, die offiziellen Architekten von den Außenseitern, die linken von den rechten Faschisten zu trennen und zu unterscheiden.

Wahrscheinlich war es eine moralisch wichtige Initiative, um eine demokratische Wiederherstellung des Italiens der Nachkriegszeit anzubahnen und sicherlich war es unabdingbar, um der vielen Künstler und Architekten zu gedenken, welche den faschistischen Horror in den Kriegsjahren verstanden haben und ihn bekämpften, um daran zu erinnern, daß große Architekten wie Giuseppe Pagano oder Gian Luigi Banfi im KZ Mauthausen starben oder aber im wahrsten Sinne des Wortes „aus Verzweiflung“, so wie Giuseppe Terragni.

Aber es nützt wenig, um die faschistische Ideologie, ihre Kulturpolitik, ihre Beziehungen zu den Intellektuellen sowie die polemischen Auseinandersetzungen zu klären, die zu einer grundsätzlichen Trennung der italienischen Architekten in den 30er Jahren führten.



1 Giuseppe Terragni, Wohnhaus Novocomum, Como 1927–28



2 Luigi Figini und Gino Pollini, Entwurf für ein Freizeitheim, 1928

Eine zweite Schwierigkeit stellt sich uns, wenn wir versuchen wollten, die Natur des faschistischen Staates zu definieren: wir müßten feststellen, wie eklektisch seine theoretischen und kulturellen Ursprünge waren.

In einer Vorlesung, 1935 in Moskau gehalten, fragte sich Palmiro Togliatti, was er bei der Analyse der faschistischen Ideologie herausfiltern könnte. Also führte er aus: „Alles! Es ist eine eklektizistische Ideologie! Ein gemeinsames Element bei allen faschistischen Bewegungen ist indessen – wo auch immer sie auftritt – eine übersteigerte nationalistische Ideologie ... Neben diesem Element finden sich zahlreiche Bruchstücke, die woanders herkommen: Zum Beispiel aus der Sozialdemokratie ... Aber man bedient sich auch des Kommunismus. Die faschistische Ideologie beinhaltet eine Serie fremder Elemente. Das müssen wir uns immer vor Augen halten, weil diese Charakteristik uns verstehen läßt, wozu diese Ideologie dient.“⁴

Noch im Jahre 1923, während eines Ausstellungsbesuches in Mailand, sagte Mussolini: „Ich erkläre, daß mir die Idee fernliegt, irgendetwas zu forcieren, was einer Staatskunst ähnlich sein könnte.“⁵

Sein einziger Gesprächspartner hätte zu jener Zeit der Futurismus sein können, der für den Krieg 1914 gewesen war und dessen Theoretiker Marinetti von Anfang an Faschist war. Aber der Futurismus zahlte für die Unmöglichkeit, noch auf die ursprünglichen Ausdrucksformen der Avantgarde zurückgreifen zu können. Das heißt: utopische Flucht nach vorne, polemische Verweigerung der Gegenwart.

Er war gezwungen, sich der tatsächlichen Gegenwart zu stellen, eine wirklich konkrete Durchführbarkeit zu beweisen.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts konnte der Futurismus der damaligen Gegenwart in seiner vergangenheitlichen und konservativen Natur über die Projektion einer wahrlich futuristischen Zukunft trotzen.

Aber diese Operation war in den 20er Jahren nicht mehr möglich, als die Aufgabe der neuen Realität stand, die Herausforderung einer operativen Fähigkeit und eines innovatorischen Drehs zu stellen.⁶

Schon 1919 konnte De Chirico ironisch schreiben: „Der Futurismus hat nichts herausgerissen und niemanden befreit. Die futuristische Befreiung der Maler ist so wie die Läuterung des Menschen durch den Krieg: beide existieren nicht.“⁷

Die Situation war besonders offensichtlich in der Architektur, wo die gezeichnete architektonische Phantasie von Sant'Elia im übrigen ziemlich andere Ursprünge anzeigt als seine Malerkollegen; er bleibt eher der mitteleuropäischen Ausdrucksweise der Wiener Wagnerschule verankert als den Explosionen des europäischen Kubismus.

Im Oktober 1926 war inzwischen die Konsolidierung des faschistischen Staates vollzogen. Zu diesem Zeitpunkt stellte der Faschismus eine offene Herausforderung an die italienischen Künstler dar, die 1923 noch unmöglich schien.

„Wir müssen“, schrieb Mussolini, „ein neues Kulturvermögen entwickeln, welches vergleichbar wäre mit der Antike. Wir müssen eine neue Kunst entwickeln, eine Kunst unserer Zeit, eine faschistische Kunst!“⁸

Wenige Monate später, im Dezember, formierte sich in Mailand die ‚Gruppe 7‘, eine Gruppe sehr junger, gerade diplomierter Architekten, die in der italienischen Kulturdebatte die Frage nach einer neuen Rationalität in Architektur und im Städtebau aufwarfen.⁹

Rava, Larco, Frette, Figini, Pollini, Terragni und Libera, alle zwischen 1901 und 1904 geboren, wollten sich zu den Interpreten „des neuen Zeitgeistes“ machen.

„Il existe un esprit nouveau“ schrieben sie, Le Corbusier zitierend.¹⁰

Die Verspätung der Gruppe 7 hinsichtlich der europäischen Architekturbewegung ist augenscheinlich: dem italienischen Rationalismus fehlt die abenteuerliche Phase der romantischen und technologischen Utopien der ersten Nachkriegsjahre.

Die Architektur, die sie vorschlugen, wollte die Zeichen eines reifen Professionalismus sofort darstellen, sie wollte sich als konkreten Weg vorstellen, der formgebend die neue Zeit bestimmt. Darin wird der neueste Internationalismus der „modernen Bewegung“ mit dem „klassischen Nährboden, der in uns steckt“ zusammenwirken müssen. „Es verlangt, wenn auch keine absolute Symmetrie, so zumindestens ein Spiel des Ausgleichens, welches die verschiedenen Teile im Gleichgewicht hält“ und welches die neue italienische Architektur „vor einem übermäßig ausländischen Einfluß schützt“.

„Der Geist der Tradition sitzt so tief in uns, daß zwangsläufig die neue Architektur den uns typischen Stempel bewahren muß“, d. h. also, den italienischen.¹¹

Man könnte sagen, daß die Gruppe einer „neoklassizistischen“ Ordnung, die ihre Meister wie Giovanni Muzio und De Finetti charakterisiert hatten, übergeht „zu einer klassischen Ordnung, einem wirklichen Klassizismus, der auf der Reinheit, auf dem Absoluten, den Proportionen und der Mathematik, ja auf dem griechischen Geist basiert.“¹²

Der leuchtende Mythos der griechischen Klassizität sagt uns genug über die zentrale Stellung von Le Corbusier für diese jungen Künstler.

Das Schicksal der Gruppe 7 und der jungen rationalistischen Architektur konnte sich jedoch nicht nur im begrenzten Raum von Mailand abspielen.

Rom war das Zentrum des „Geistes der Bewegung“ der faschistischen Zeit.

Seit 1870, als die Stadt Italiens Hauptstadt wurde, fiel Rom die schwere Aufgabe zu, ein Bild darzustellen als wäre es repräsentativ für die Einheit des Landes und als könne es dazu beitragen, den nationalen Willen durch eine rhetorische Verherrlichung des vergangenen Ruhmes zu verstärken.

„Das antike Rom war das Erbe, das es der jüngsten Nation Europas erlaubt hätte – und später der faschistischen Revolution –, sich auf die antiker und ruhmreicheren Traditionen zu gründen.“¹³

In der Veränderung der Hauptstadt sammeln und konfrontieren sich seit den 20er Jahren die verschiedenen Seelen des Faschismus.

Am 31. Dezember 1925 hatte Mussolini verkündet: „In 5 Jahren muß Rom für alle Menschen der Welt wundervoll dastehen: weiträumig, geordnet und machtvoll, wie ehemals das erste Imperium von Augustus. Fahret fort, den Stamm der großen Eiche von all dem zu befreien, was sie noch belastet. Schafft Weite um das Augusteum, um das Theater des Marcellus, um das Kapitol, um das Pantheon! All das, was dort herum in den Jahrhunderten der Dekadenz gewachsen ist, muß verschwinden. Innerhalb von 5 Jahren muß von der Piazza Colonna aus mittels eines großen Durchgangs die Wucht des Pantheons sichtbar werden.“¹⁴ Der Plan der Gruppe La Burbera von 1929 entsteht aus dieser bedrohlichen Hoffnung, das Zentrum von Rom zu zerstören, um gerade das Römertum herauszustellen.

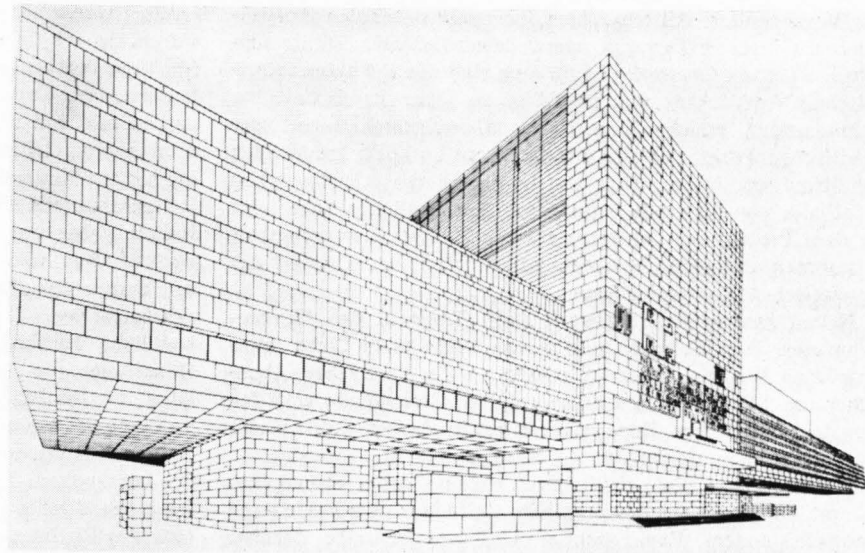
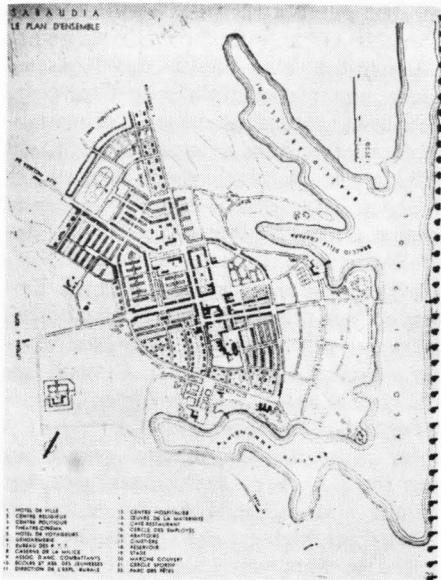
Aber es muß auch gesagt werden, daß unter den modernen Architekten die Idee des radikalen Ersatzes der antiken Stadt durch die neue Stadt ein gutes Gefolge fand.

An der Planung des Kahlschlages der Via Roma in Turin, 1930, beteiligte sich die Gruppe um Giuseppe Pagano und Gino Levi-Montalcini.

Im April 1928 charakterisierten zwei Ergebnisse die architektonische Debatte in Rom: Der erste Kongreß der römischen Studien, in deren Verlauf die städtebaulichen Probleme unter doppeltem Aspekt angegangen werden: „Die Verklärung der Vergangenheit auf der einen Seite und das moderne und rationale Leben auf der anderen“¹⁵, und die erste italienische Ausstellung der rationalen Architektur.

Die Gruppe 7 war nach Rom gekommen, und mit ihr zusammen kamen Turiner, venezianische und römische Gruppen.

Die Ausstellung wurde unter der Schirmherrschaft der nationalen faschistischen Architekten-Gewerkschaft eröffnet und

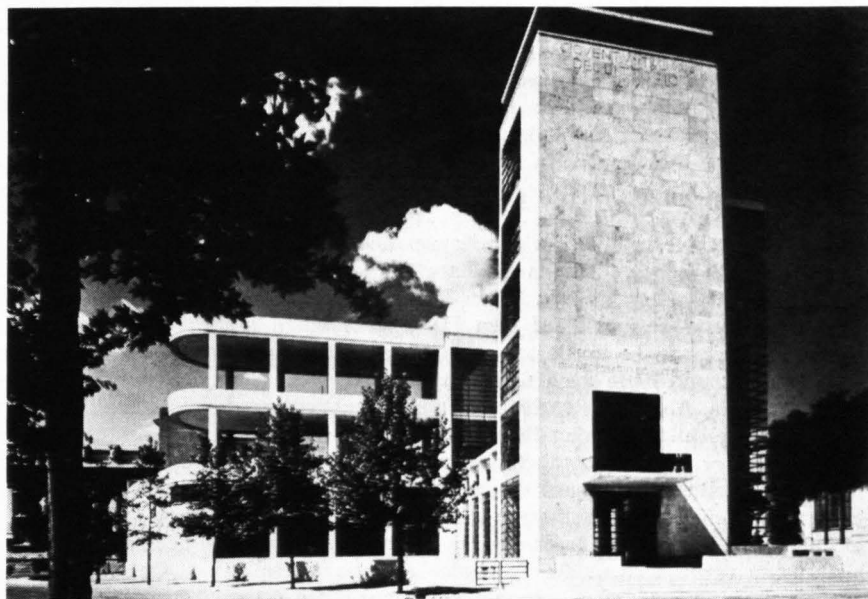


3 G. Cancellotti, E. Montuori, L. Piccinato, A. Scarpelli, *Plan von Sabaudia*, 1933—34

4 A. Carminati, P. Lingeri, E. Saliva, G. Terragni, L. Vietti, M. Nizzoli, M. Sironi, Wettbewerbsentwurf für den *Palazzo Littorio*, Ansicht, Rom 1934

5 Luigi Moretti, *Haus der Jugend*, Rom-Trastevere 1933

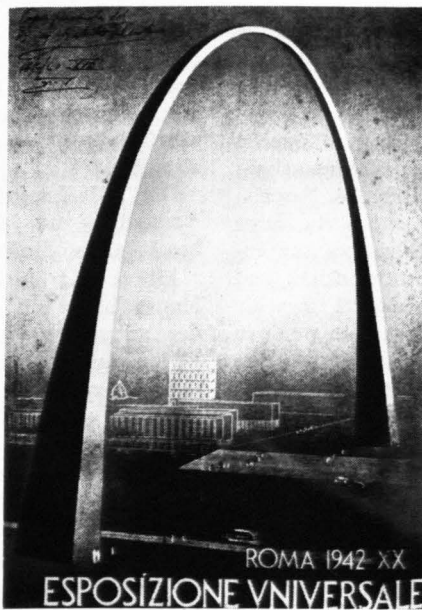
4



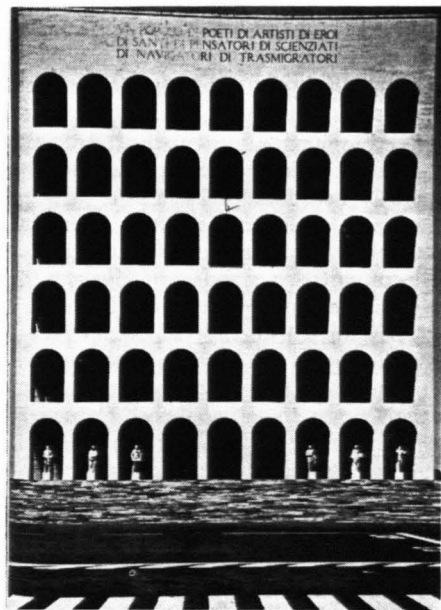
5



6 Adalberto Libera und Mario De Renzi, *Italianischer Pavillon* für die Weltausstellung, Bruxelles 1935



7 Plakat der Weltausstellung in Rom 1942, mit dem Triumphbogen von A. Libera 1940



8 E. B. La Padula, *Palazzo della Civiltà italiana* für die Weltausstellung in Rom 1942, 1939

ihr Vorsitzender, Alberto Calza Bini, war unter den Ausstellenden. Giuseppe Terragni, vierundzwanzigjährig, stellte sein Projekt für ein Gaswerk aus, in dem sich das Echo der futuristischen Architektur von Sant'Elia zu einer Landschaft zusammensetzt, welche eine intime Gemeinsamkeit mit der städtischen Peripherie von Mario Sironi enthüllt. Im übrigen ist Sironi ein Maler, dem wir häufig in der künstlerischen Laufbahn von Terragni begegnen.¹⁶ Ein ähnliches Echo wird in dem Projekt von Mazzoni für ein Heizwerk vernehmbar, zusammen mit einer betonten Affinität zu den Themen des sowjetischen Konstruktivismus.

Neben seinem Erstlingswerk stellt Terragni das Novocolum aus. Das Wohngebäude wurde 1927–28 in Como unter empörten Reaktionen errichtet, die an die Loos'schen Abenteuer am Michaelerplatz erinnern. Der Gleichklang mit den konstruktivistischen Experimenten ist in diesem Fall absolut eindeutig: man denke an die Verzahnung des Zylinders in der Ecke. Aber die Leitfähigkeit, welche das Gebäude annimmt, entströmt aus der perfekten Reife, aus dem Fehlen von beunruhigendem Experimentieren. Figini schreibt darüber 1930: „Eine antinordische Architektur, südländisch und mediterran, man möchte sagen, eine freundliche, ruhige Architektur, eine horizontale Entspannung der Linien vor dem horizontalen Azurblau des Wassers. Eine sonnige Architektur wie an der Küste von Amalfi und auf den Felsen von Capri.“¹⁷ Das wird der Anfang eines Traumes für eine mediterrane Italianität der modernen Architektur sein.

Ein besonderes Augenmerk in der Ausstellung wird einem Werk von außergewöhnlicher Neuheit geschenkt: der Fabrik FIAT „del Lingotto“, die der Turiner Ingenieur G. Mattè Trucco, Angestellter in dem Turiner Konzern, zwischen 1924 und 1926 baute. Jedoch stammen die Entwürfe – das ist aus den Plänen im Stadtarchiv von Turin ablesbar – aus dem Jahre 1916. Seine Testbahn auf dem Dach hatte schon die Aufmerksamkeit von Le Corbusier erregt. Mattè Trucco war kein Architekt und hatte auch nichts mit den Gruppen der „Jungen“ zu tun. Aber seine realisierte Fabrik, funktionierend und zukunftsfruchtig, gab den Projekten der Jungen Gestalt und Substanz, erklärte letztendlich, was auch sie anstrebten.

Die ausgestellten Werke auf dieser Ausstellung enthüllen eindeutig, welchen Entwurfsthemen die Jungen Vorrang gaben, um ihren Vorschlag für den neuen Zeitgeist in der Architektur zu verdeutlichen: die Technologie der industriellen Anlagen, Bahnhöfe, Garagen, Sozialeinrichtungen der neuen faschistischen Ära; Hotels für den Massentourismus, „Dopolavoro“, das heißt Freizeitzentren für die Arbeiter, Sitz der faschistischen Jugendorganisationen, Schulgebäude.¹⁸

So stellt Mario Ridolfi eine Isometrie eines Turmes für Restaurants mit expressionistischen Bezügen aus; Figini und Pollini übertragen die Forschungen für das Bauhausgebäude von Gropius auf ein „Dopolavoro“-Haus.

Für die jungen italienischen Architekten ist die Tatsache charakteristisch, daß das Problem des sozialen Wohnungsbaus lange Zeit ein Randproblem ihrer Arbeiten blieb. Der Faschismus hatte an dieser Frage kein Interesse. Er zog es vor, seine Darstellung auf die Eingriffe in den Stadtzentren zu konzentrieren und den politischen Konsens der Mittelschicht und der Unternehmer zu festigen. Dieser war gesichert über die freie Hand bei der Spekulation, währenddessen die wenigen öffentlichen Mittel für den Wohnungsbau zur Verfügung gestellt wurden. Deren hohe Ankaufkosten schlossen jedoch die Arbeiter von einem möglichen Gebrauch aus. Darüber hinaus gab es aber auch die autonome Entscheidung, dort einzugreifen, wo die Architektur auch „sprechende Architektur“ werden kann und wo sie direkt, für sich genommen, innovatorische Inhalte der neuen Zeit aufnehmen konnte.

Man darf an diesem Punkt nicht vergessen, daß Italien – bezogen auf die großen europäischen Nationen – ein rückständiges Land war. So konnte die Sicherstellung des Massenkonsens, unabdingbar für das Regime, über die Verbreitung von Gesundheits-, Erziehungs- und kulturellen Einrichtungen

erreicht werden, die mit dem Faschismus selbst identifizierbar waren. So wurde die soziale Organisation der Knotenpunkt für den Versuch der Faschisten, eine Kultur des Konsens herzustellen: Organisieren, um die institutionelle Grundlage zu festigen und um den beängstigend niedrigen Lebensstandard auszugleichen. Organisieren, kurz zusammengefaßt, um die akuten Klassenkonflikte und die ideologische Spaltung in Italien abzumildern.¹⁹ Gegen Mitte der 30er Jahre gab es in Italien, neben der enormen Größe der Partei selbst, der Gewerkschaften und Berufsvereine, fast zwanzigtausend Freizeitzentren des „Dopolavoro“ mit mehr als 2 Millionen eingeschriebenen, Tausende von Heimkehrerorganisationen, weibliche Faschistengruppen, die Sektionen der ländlichen Hausfrauen, die „Balilla“ für die Knaben und die „Giovani Italiani“ für die Mädchen, bis hin zu den „Wolfssöhnen“, reserviert für die kleinsten der „neuen Italiener“.²⁰

Die Darstellung dieser „faschistischen Räume“ war eines der vorrangigen Themen für die jungen Architekten, worüber sie einen direkten Kontakt, eine offizielle Anerkennung seitens des Regimes suchten. Eine kleine Auswahl von Beispielen: das Haus der Jugend in Rom von Luigi Moretti 1933; das Haus des „Fascio“ in Surla von Luigi Daneri; das Haus der Balilla in Benevento von Luigi Piccinato; das Haus der Balilla in Rom von Gaetano Minucci. Die Bewegung für Rationale Architektur MIAR, deren Gründung ein Ergebnis der Ausstellung von 1928 war, organisierte 1931 eine zweite Ausstellung in Rom. Pier Maria Bardi, der die Ausstellung in seiner Kunstgalerie organisierte, eröffnete direkt die Auseinandersetzung gegen die „akademischen“ Architekten und stellte ausdrücklich die Frage nach der Architektur als *Staatskunst*.

„Die faschistische Architektur“, so schrieb er, „und der faschistische Städtebau haben einen moralischen Eingriff nötig. Alles, soweit es sich um Architektur handelt, sollte kontrolliert und streng geprüft werden ... und die strenge Beurteilung sollte sich gut verwirklichen im Namen der von Mussolini angelegten Idee zu einer Moralisierung Italiens.“²¹

Neben den Werken der Mitglieder des MIAR stand mitten im Zentrum der Ausstellung der „Tisch der Schrecklichkeiten“, eine Collage, in der die Werke der monumentalistischen Architekten dargestellt waren, Piacentini, Brasini, Giovannoni usw. Das Regime wurde direkt dazu gedrängt, Stellung zu nehmen.

Der Bericht über die Architektur, dem *Duce* zum Anlaß der Ausstellung präsentiert, endete mit diesen Worten: „Die Jungen wenden sich an Mussolini, damit er die heutigen traurigen Schicksale der Architektur ordnet. In ihrer Bitte erwarten die Jungen von Mussolini eine Antwort. Denn Mussolini hat immer recht.“²²

Ein unzweifelhafter Vorteil für die Rationalisten war der Besuch, den Mussolini am selben Tag der Eröffnung auf der Ausstellung machte, „von Pier Maria Bardi gesteuert“, wie Giuseppe Pagano in enthusiastischer faschistischer Prosa schrieb.²³

Die Teilnahme der Rationalisten an der Vorbereitung der Ausstellung zum Jahrzehnt der faschistischen Revolution 1932 bestätigt, daß die Fronten noch offen waren.

Libera und De Renzi bedecken die Fassade des Ausstellungspalastes mit einem roten Kubus von dreißig Metern, der „mit seiner geometrischen Reinheit die Synthese der Totalitäten und integralen Konzeption des faschistischen Regimes“²⁴ repräsentieren sollte. Über diesen Körper erhoben sich vier große, 25 Meter hohe Fasci, die Symbole der faschistischen Bewegung.

Der von Terragni ausgestaltete Saal feierte das Jahr 1922, das Jahr der faschistischen Machtergreifung. Er war durch eine Wand zweigeteilt, die quer auf einer der beiden Achsen des X stand, welches das Jahrzehnt symbolisierte. Die Wand war mit Collagen, Photomontagen, Zeitungen und Schrift bedeckt. „Die faschistische Revolution wurde identifiziert mit der künstlerischen und architektonischen Avantgarde: neben Libera, De Renzi und Terragni wurden auch gerufen Sironi,

Funi, Nizzoli, Prampolini, Maccari usw.: eine bunte Mischung aus Futuristen, Rationalisten, Novecentisten und „strapaesani“.²⁵ Vollkommen ausgeschlossen war jeder Traditionalismus und Klassizismus. Das Gesamtbild, das dabei herauskam, war nicht unähnlich demjenigen, das die Werke der russischen Avantgarde unter dem Antrieb der sowjetischen Revolution charakterisiert hatte. Das Thema der Beziehung zwischen dem Ziel der Architektur und der Aufgabe des faschistischen Staates stand 1931 im Zentrum der Aufmerksamkeit.

In seiner Propagandaarbeit unterstrich Bardi die ideologische Funktion der Architektur, deren Aufgabe es sei, die Erregenschaften des Faschismus zu unterstützen, zu begleiten und zu illustrieren. Carlo Belli, ein anderer, den Rationalisten nahestehender Kritiker, versuchte die rationale Architektur und den Faschismus zu verbinden in der gemeinsamen Abneigung zur bürgerlichen Welt und ihrer Architektur und in der gemeinsamen Sehnsucht nach harmonischer Reinheit der Klassizität. Die faschistische Architektur ist moderne Architektur; die moderne Architektur ist klassische Architektur. Die italienische Architektur und die italienischen Städte können nichts anderes sein als faschistische Architektur und faschistische Städte, weil der Faschismus mit der Sprache der Bourgeoisie gebrochen hatte, mit der Sprache, die sich mit der Architektur der Vergangenheit verglich.²⁶

Wir haben schon früher das Thema der *sprechenden Architektur* erwähnt, das heißt einer Architektur, die fähig ist, einen bestimmten und deutlichen Inhalt darzustellen.

Die spätfuturistischen Experimente von Fortunato Depero über die harmlosen Themen der Propaganda für einen Aperitiv oder ein Verlagshaus, sind ein Beispiel von großem Interesse an Versuchen, das Wort in Architektur zu verwandeln, die Architektur zu zwingen, deutliche Botschaften zu artikulieren.

Der italienische Pavillon, der von Libera und De Renzi für die Weltausstellung in Brüssel 1935 entworfen wurde, stellt einen außerordentlichen Versuch in dieser Richtung dar. Es handelt sich um die Montage einiger unhomogener Elemente, deren Zusammenwirken eine vollständige Rede über den Faschismus ergibt: die Treppe gleicht der eines Stadions, das große Menschenmassen aufnimmt; die dicht beieinanderliegenden Öffnungen machen den Maßstab des Gebäudes unmeßbar; die Einfachheit der Formen und das Vorhandensein von modernen Materialien wie Glasbausteine; die Fasci Littori als eine Triumph-Kolonnade.

Einen grundsätzlich ähnlichen Versuch unternahm Libera noch einmal 1934 aus Anlaß des Wettbewerbes für den Palazzo Littorio in Rom. Dort pflanzte er einen wuchtigen Fascio Littorio direkt vor das breite Amphitheater der Fassade.

Im allgemeinen kann auf jeden Fall die Transparenz eines Gebäudes aus Beton und Glas zur Darstellungsart der „Transparenz der faschistischen Idee“ werden. Der Faschismus, so hatte Mussolini gesagt, ist ein *Haus aus Glas* und das wurde die Idee, die Terragni 1932 bei dem Entwurf der Casa del Fascio in Como bewegte. Es wurde eines der berühmtesten italienischen Architekturwerke in den dreißiger Jahren und gleichzeitig eines der widersprüchlichsten.

In diesem Entwurf konzentrieren sich eine Wende zur exaktesten Sprache der europäischen Architektur und gleichzeitig ein geschlossener Plan mit einem glasbedeckten Innenhof wie in der traditionellen Palast-Typologie; der Gebrauch von modernen Baumaterialien wie Beton und Glasbausteinen, aber gleichzeitig auch von Marmor, welcher das Gebäude edel und ewig macht.

Die unternommenen Versuche, die zeitgenössischen Zeichen der Photomontage auf der Fassade hinzuzufügen, wurden letztendlich aufgegeben zugunsten einer vollkommen nackten Einfachheit. Es ist selbstverständlich, daß die *avances* der Rationalisten die akademischen Architekten und die Repräsentanten der offiziellen italienischen Kultur nicht gleichgültig lassen konnten.

Die Polemik, die 1933 explodierte, trug den Namen der Auseinandersetzung „über die Säulen und die Bögen“²⁷. Die Protagonisten dieser Polemik waren Ugo Ojetti und merkwürdigerweise der Akademiker Marcello Piacentini, der sich dieses Mal opportunistisch der Seite der Jungen anschloß. Im Mittelpunkt stand die Frage der *Italianität* der italienischen Kunst und somit der Romanität, nicht als Frage der abstrakten mediterranen Klassizität, sondern der römischen imperialen Architektur. Der Wettbewerb für den Bahnhof von Florenz, gegenüber der Kirche Sa. Maria Novella wurde einer der stärksten Sprengkörper der Diskussion. Auch in diesem Falle hatte Piacentini die Jungen bevorzugt, indem er mit dem ersten Preis das Projekt der Gruppe Toscano, angeführt von Giovanni Michellucci, ausgezeichnet hatte. „Das Projekt der Gruppe Toscano schlug eine moderne Lösung vor, die durch den Gebrauch von klassischen Elementen und traditionellen Baumaterialien in Verbindung mit Eisen und Glas gemildert wurde.“²⁸ Es bewies die Möglichkeit, ein funktionelles Gebäude innerhalb einer historischen Stadt einzugliedern. Der Plan des Gebäudes, in Form eines Fascio littorio, gestattete ein symbolisches Bild, das die Synthese von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sein sollte.

Das Thema der Verwurzelung der rationellen Architektur in die Kultur und das Milieu der italienischen Tradition fand verschiedene nachfolgende Beispiele. Wichtige Anregungen kamen auch von den Forschungen, die Giuseppe Pagano über ländliche und spontane Architektur durchführte.²⁹ Die Fürsorgestelle für Lungenkranke, in welcher der junge Ignazio Gardella 1936 versuchte, die Stereometrie der neuen Architektur mit den Materialien und Bausystemen des Bauhofes zu verbinden, ist nur eines der bekanntesten Beispiele.

Dieses Thema der *Ländlichkeit* der italienischen Kleinstadt hat ihren Höhepunkt in einer langen Geschichte, die hier nur kurz skizziert werden soll, die Gründung der neuen Städte in der Urbarmachung des Agropontino bei Rom.³⁰ Die anti-städtische, antikapitalistische, ländliche Ideologie war eines der Hauptanliegen der faschistischen Ideologie und ein Haupteingriffsbereich in den Aufbau eines Massenkonsenses, an dem die Bauern in entscheidender Rolle hätten teilnehmen müssen.

Es war 1928, als Mussolini einen Artikel schrieb mit dem Titel: „*Macht die Städte leer*“³¹. Kurze Zeit später erfolgte ein Gesetz über die integrale Urbarmachung des Landes. Die faschistische Propaganda begann, die Bauernjugend gegen die städtischen Gefahren zu unterstützen. Aber wenn das Regime die Hoffnung hatte, die Flucht aus dem Lande zu bremsen, hätte es eine Politik entwickeln müssen, um Bequemlichkeiten der modernen industriellen Gesellschaft auch auf das Land kommen zu lassen: anständige Wohnungen, Schulen und Sozialeinrichtungen. Man hätte zwei völlig widersprüchliche Ziele unter einer einzigen Politik vereinigen müssen: einerseits die agrarische Modernisierung, andererseits die Erhaltung der ländlichen Gemeinschaft.³²

Die Gründungen von neuen Städten und ihre Einweihung, immer in Anwesenheit des Duce, wurden zu Höhepunkten der faschistischen Propaganda. Der Wettbewerb für *Sabaudia*, die zweite neue Stadt in der Nähe von Rom, fand 1933 statt und wurde noch einmal von einer Gruppe junger römischer Stadtplaner gewonnen. Ihr Plan ist eine merkwürdige Mischung zwischen Rationalismus und Tradition. Die Stadtstruktur schlägt wieder das antike System des *cardo* und *decumano* des römischen Castrum vor; für die Entwicklung der Wohngebiete bringen die Planer die neuesten Forschungen über das Wohnen der zwanziger Jahre ein.

Das gleiche Konzept wird noch einmal von denselben Architekten im Wettbewerb für die Stadt Aprilia 1936 vorge schlagen. In diesem Falle werden die regelmäßige Anordnung der Wohnungen auf der Nord-Süd-Achse und die Wiederholung der einfachen Typologien der Reihenhäuser und der Einzelhäuser wegen der kleinen Dimension der Stadt noch klarer dargestellt. Das interessanteste und widersprüchlichste

Element dieser Städte ist ihr Zentrum, dem allein die Aufmerksamkeit Mussolinis am Tage der Einweihung gewidmet war. Am Kreuzpunkt der beiden Straßenachsen versammelten sich die öffentlichen städtischen Gebäude in einer Raumgliederung, die von dem *Turm Littoria* beherrscht wird. Eine klare abstrakte, mediterrane Atmosphäre umgibt sie.

Das Bild, das sie hervorrufen, ähnelt dem der italienischen Stadt – „von unsichtbaren Anwesenheiten erfüllt“³³ –, die 1922 Gigliotti Zanini gemalt hatte. Le Corbusier besichtigt 1934 *l'Agro Pontino* und widmet dem Entwurf für Sabaudia bewegte Worte: „Hier ist ein süßes Poem auferstanden, ein bißchen romantisch, geschmackvoll, ein sicheres Zeichen von Liebe.“³⁴

Der Wettbewerb für den *Palazzo Littorio*, der 1933 in Rom stattgefunden hatte, bedeutet ein Haltzeichen für das Reifen der jungen Architekten unter der Obhut des Akademikers Piacentini. In den Parlamentsdebatten von 1934 wird ein Angriff gestartet auf die moderne Architektur, die darin abqualifiziert wird als „exotisch“, „bolschewistisch“, „nippon-bolschewistisch“, „teutonisch“ und die mit dem Bahnhof von Florenz und mit dem Plan von Sabaudia identifiziert wird.³⁵ Auf diese Attacken versucht Mussolini tatsächlich so zu antworten, daß er die jungen Gewinner von Florenz und Sabaudia einlädt und ihnen gratuliert.

Aber die einheitliche Front zwischen Faschismus und moderner Architektur zeigt schon die ersten Brüche. Der *Palazzo Littorio* sollte an der *Via dell'Impero* entstehen, die als das Ergebnis des Abrisses des *Forums Romanum* gedacht war. Seine Kulissen sollten das Kolosseum und die *Maxentius-Basilica* sein. Das Resultat des Wettbewerbes gibt den Akademikern recht – auch wenn der Palast nie verwirklicht worden ist.

Aber es ist der Mühe wert, wenigstens den Entwurf der Gruppe Terragni anzusehen: Eine Ruinenlandschaft mit der die wenigen, sicheren Zeichen des Architekten einen Dialog führen, ein Austausch von Lauten und Konsonanten. Es scheint so, als ob die unbeweglichen, stillen, unbewohnten, unbenutzbaren Häuser und Ruinen, die den städtischen Mythos in der Malerei von Giorgio De Chirico ausmachen, die Gesetze ihres harmonischen Zusammenspiels wiedergefunden hätten. „Die Rationalität, die Terragni bevorzugt, ist die Rationalität des goldenen Schnittes, der unsichtbaren Ordnungen“³⁶; sein Klassizismus ist Verdünnung der inneren Gesetze der Architektur, der Proportionen, des antiken Geistes. Der Faschismus, der sich schon in den blutigen und arroganten Aufbau des Reiches hineingestürzt hatte, forderte aber gewichtigere Worte für seine Glorifizierung.

Der Entwurf für die Weltausstellung in Rom 1942 ist die letzte Gelegenheit zum Kompromiß zwischen moderner und akademischer Architektur. Aber hinter dem großartigen Bogen, den die Phantasie von Libera vorfindet, erhebt sich mit ihren unendlich wiederholten Bögen die Fassade des Palastes della *Civiltà italiana*: er wird in die Geschichte eingehen als der faschistische Stil.

(Übersetzung: Agnes Kohlmeyer und Hildegard Léon)

Anmerkungen

- 1 Šklovskij, Viktor: *La mossa del cavallo*, Bari 1967. Erste russische Ausgabe, Chod Konja, Moskva-Berlin 1923
- 2 Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent, Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934. In *Gesammelte Schriften*, II. 2, Herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1977, S. 683 bis 701. Zitat S. 685–686
- 3 Vgl.: *De Finetti, Giuseppe*: *Progetti 1920–1951*. Herausgegeben von G. Cislighi, M. De Benedetti, P. Marabelli, Mailand 1981
- 4 *Togliatti, Palmiro*: *Lezioni sul Fascismo*, Roma 1970, 1935¹, S. 14
- 5 *Mussolini, Benito*: *Opera omnia*. Herausgegeben von E. und D. Susmel, Firenze 1957, Bd. XIX, S. 188. Zit. nach *Giorgio*

- Ciucci*, Il dibattito sull'architettura e la città fasciste. In: *Storia dell'arte italiana*, Bd. 3, Il Novecento, Torino 1982, S. 263–378
- 6 Vgl.: *Crispolti, Enrico*: Il futurismo negli anni trenta. In: *Gli Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Ausstellungskatalog, Mailand 1982, S. 175–184
- 7 Zit. in: *Gregotti, Vittorio*: Milano e la cultura architettonica tra le due guerre. In: S. Danesi und L. Patetta (Hrsg.), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venedig 1976, S. 16–21. Zitat S. 17
- 8 *Mussolini, B.*: *Arte e civiltà*. In: *Opera omnia*, zit., Bd. XXII, S. 230
- 9 Die Schriften der „Gruppe 7“ wurden nachgedruckt in: *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*. La prima esposizione italiana di architettura razionale, hrsg. von M. Cennamo, Neapel 1973
- 10 *Ciucci, G.*, a. a. O., S. 310
- 11 *Gruppe 7*: *Architettura IV. Una nuova epoca arcaica*. In: „*Rassegna Italiana*“, maggio 1927
- 12 *Ciucci, G.*, a. a. O., S. 310
- 13 Vgl. 12, S. 314
- 14 *Mussolini, B.*, zit., Bd. XXII, S. 47–48
- 15 *Gruppo Urbanisti di Roma*: *Programma urbanistico di Roma*, Rom 1929
- 16 Vgl. über Terragni das monographische Heft: *L'eredità di Terragni e l'architettura italiana* von „*L'architettura-Cronache e storia*“, 163, Mai 1969; *Mantero, Enrico*: *Giuseppe Terragni e la città' del razionalismo italiano*, Bari 1969; *Tafari, Manfred*: *Il soggetto e le maschere. Una introduzione a Terragni*. In: „*Lotus international*“, H. 20, 1978
- 17 *Figini, Luigi*: In „*Natura*“, 1930, H. 1. Zitiert nach Danesi, Silvia: *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista. Mediterraneità e purismo*. In: *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a. a. O., S. 21–28
- 18 So schrieb zum Beispiel *Giuseppe Terragni*: „Das Regime hat den modernen Architekten einige Grundthemen für typische Werke angeboten: das Haus der faschistischen Jugend (*Balilla*); das Stadion; das Studentenwohnheim; Gewerkschaftshäuser; Freizeithem (*Dopolavoro*). Das ‚*Casa del fascio*‘ bleibt immer dasjenige mit dem größten politischen Prestige, mit dem größten propagandistischen Wert und der revolutionärsten Originalität.“ In: *Quadrante*, Okt. 1936, H. 35–36.
- 19 *de Grazia, Victoria*: *Consensus e Cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*. Rom-Bari 1981
- 20 A. a. O., S. 19
- 21 *Bardi, Pier Maria*: *Petizione a Mussolini per l'architettura*. In: „*L'Ambrosiano*“, 14. Februar 1931
- 22 *Bardi, P. M.*: *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Rom 1931. Vgl. auch De Seta, Cesare: *L'architettura del Novecento*, Turin 1981 und vom selben Verfasser: *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari 1972
- 23 Zit. in G. *Ciucci*, a. a. O., S. 330–331.
- 24 Führer zur Ausstellung *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Rom 1933, S. 39. Vgl. dazu das monographische Buch über *Libera* von Quilici, Vieri, Rom 1982
- 25 *Ciucci, G.*, a. a. O., S. 343
- 26 *Belli, Carlo*: *La città fascista*. In: „*Il popolo di Brescia*“, 31. März 1931. Wieder abgedruckt in: *Materiali per l'analisi della architettura moderna*, a. a. O., S. 176–178
- 27 Vgl.: *Ciucci, G.*, a. a. O., S. 351 ff.
- 28 Ebenda
- 29 *Pagano, G., Daniel, G.*: *Architettura rurale italiana*. Mailand 1936
- 30 *Mariani, Riccardo*: *Fascismo e città nuove*. Mailand 1976; *Urbanistica fascista*, hrsg. von A. Mioni, Mailand 1980; *Martinelli, R., und Nuti, L.*: *Città nuove in Sardegna durante il periodo fascista*. In: „*Storia urbana*“, H. 6, 1978, S. 291–324; *Sonderheft Le città, il fascismo*, hrsg. von Sanfilippo, M.: „*La Rivista*“, H. 2–3, 1978
- 31 *Mussolini, B.*: *Sfollare le città*. In: „*Il popolo d'Italia*“, 22. November 1928. Wieder abgedruckt in *Opera omnia*, zit., Bd. XXIII, S. 256–258
- 32 Vgl.: *de Grazia, V.*, a. a. O., S. 110 ff.
- 33 So schrieb *Alberto Savinio* in *Gigliotti Zanini*, Mailand 1947, S. 15
- 34 *Le Corbusier*: *La ferme radieuse*. In: „*Prélude*“, H. 14, November/Dezember 1934. Zit. nach S. Danesi, a. a. O., S. 28
- 35 Vgl.: *Ciucci, G.*, a. a. O., S. 354
- 36 A. a. O., S. 359